GADANHO E A SOCIEDADE NO LIXO E NAS GARRAS DO CAPITALISMO: IMAGENS DO SUPER 8 NA PARAÍBA NO ANO DE 1979

Laércio Teodoro da Silva[1]

RESUMO

O presente artigo analisa o *boom* do cinema Super 8 na Paraíba ocorrido no final dos anos 70 por meio do documentário *Gadanho*, de direção de Pedro Nunes e João de Lima. O ano de 1979 foi significativo para o cinema paraibano, momento em que ocorreu em João Pessoa a VIII Jornada Brasileira de Curta-Metragem, a fundação do Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB, a realização do curso de cinema-direto com o renomado diretor francês Jean Rouch e firmado um convênio entre a UFPB e o ateliê Varan que permitiu a realização de outros filmes. Esse documentário causou grande polêmica e impulsionou o "terceiro surto" cinematográfico da Paraíba que teve como protagonistas cineastas que fizeram uso da bitola 8 mm. O filme aborda as atividades e condições dos trabalhadores do lixão do Roger, antigo depósito de detritos da capital.

Palavras-chave: Cinema, Super 8, História

ABSTRACT

This paper analyzes the boom of Super 8 film in Paraíba occurred in the late 70's through the documentary *Gadanho,* directed by Pedro Nunes and João de Lima. The year 1979 was significant for cinema in Paraíba, when it took place in Joao Pessoa the VIII Brazilian Short Film Journey, the foundation of the Center for Film Documentation of UFPB, the completion of film-directing course with the acclaimed French director Jean Rouch and signed an agreement between UFPB and the studio Varan allowed the completion of other films. This documentary caused great controversy and boosted the "third cinematographic outbreak" of Paraíba that had as protagonists filmmakers who have made use of the 8 mm gauge. The film deals with the activities and conditions of the landfill workers in Roger, former dump of the capital.

Keywords: Cinema, Super 8, History

[1] Mestrando em História Social pela Universidade Federal do Ceará e bolsista CAPES com o projeto de pesquisa intitulado *História, expressões em Super 8: cinema (in)direto e sexualidade em João Pessoa-PB (1979-1986)*. laerciotheodoro@hotmail.com

Busco no dicionário uma definição para *gadanho*: *s.m. Garra das aves de rapina. / Pop. Mão, unha. / Espécie de ancinho, com grandes dentes de ferro, de vários usos na agricultura; alfanje*. Nas imagens que estudo, *gadanho*, enquanto garra das aves de rapina, pode-se se relacionar aos urubus que são presença constante nessas imagens. Estes reviram o lixo. *Gadanho* também pode se relacionar a um instrumento de trabalho, mas não na agricultura, mas, assim como os urubus, instrumento usado para revirar o lixo por trabalhadores que tiravam seu sustento num antigo depósito de detritos que se localizava próximo ao centro de João Pessoa, mas longe e negado enquanto parte da sociedade.

O ano de 1979 começou com uma inquietação para dois jovens estudantes de Comunicação Social da Universidade Federal da Paraíba. A partir de uma matéria num jornal independente sobre o "lixão do Roger", João de Lima e Pedro Nunes partiram para a produção de um documentário sobre os problemas daquele lixão e sobre a condição de vida de seus trabalhadores. **Gadanho**[2] começou a ser elaborado ainda no mês de janeiro de 1979 e foi lançado no segundo semestre do mesmo ano. Ano singular para o cinema paraibano. **Gadanho** surge em meio a uma agitação no cinema local e hoje é reconhecido como propulsor do *boom* do cinema super 8 na Paraíba.

Correntemente, a história do cinema paraibano é escrita concebendo suas produções em ciclos. O primeiro é associado ao *pioneirismo* de Walfredo Rodrigues, que produziu de cine jornais a longas-metragens na década de 1920. Entre seus filmes mais conhecidos estão **Carnaval paraibano e pernambucano** (1923) e **Sob o Céu Nordestino** (1928). Este último concebido como um marco no cinema nacional[3]. O segundo, e talvez mais conhecido e trabalhado, foi o ciclo do cinema documentário, que teve expressiva produção na década de 1960 e os dois primeiros anos da década de 1970. Tendo como marco inicial **Aruanda** (1960), de Linduarte Noronha, esse ciclo teve outros nomes importantes, como Vladimir Carvalho, Rucker Oliveira, Ipojuca Pontes e João Ramiro Mello. **Aruanda** é apontado como um filme que influenciou, quiçá, iniciou o cinema novo.

Após esse ciclo a Paraíba enfrentou uma quase estagnação de sua produção cinematográfica, em parte, principalmente devido ao regime civil militar, que, inclusive, afastou Linduarte Noronha de sua função de professor da Universidade Federal da Paraíba;

---

[2] **Gadanho**, de João de Lima e Pedro Nunes, Paraíba/Brasil, 8mm, 21 min., 1979.
[3] RAMOS, Fernão. & MIRANDA, Luiz Felipe (org.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

este se envolveu num processo depois de ir ao Rio de Janeiro em nome da UFPB para adquirir uma câmera profissional de origem soviética. O caso ficou conhecido como a "maldição da câmera vermelha". Essa "censura" também pode ser lida de forma mais profunda a um incomodo causado pela forte crítica social que esses documentários traziam em suas narrativas.

Abordar a história do cinema a partir de "ciclos/gerações" foi um viés recorrente na historiografia sobre o cinema brasileiro. Além desse sistema de periodização, a historiografia sobre o cinema paraibano é marcada por outras matizes apontadas por Jean-Claude Bernardet na obra *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, tais como, narrativas marcadas pela presença de "mitos de origem", e a própria narrativa que privilegia a produção ao invés da exibição, como coloca o autor, "esse predomínio da produção orientando o discurso histórico pode ser encontrado em vários signos que constituem uma mentalidade cinematográfica"[4].

As obras que se lançam como síntese geral da história do cinema paraibano, bem como as de cunho temático que, assim como as primeiras, insistem em traçar um panorama histórico do cinema *na* e *da* Paraíba, do século XIX até as produções mais contemporâneas de sua escrita, buscam construir o sentimento de uma longa história da relação da Paraíba com o cinema.

O cinema *na* Paraíba dataria do século XIX, do ano de 1897, quando das primeiras *exibições* de filmes no estado, ocorridas durante a Festa das Neves, que marca os festejos da Padroeira da capital, Nossa Senhora das Neves, e a comemoração à fundação da cidade de João Pessoa, no século XIX chamada de Parahyba. As exibições se deram com um cinematógrafo trazido da França. Walfredo Rodrigues escreveu sobre esse evento em sua *História do Teatro na Paraíba*, de 1960, e a partir daí outras obras passaram a citar esse episódio para construir uma narrativa de longa duração sobre o cinema na Paraíba. Porém, esse evento não figura na historiografia como *marco* fundante do cinema paraibano, muito menos brasileiro, ao qual uma historiografia clássica elegera as "tomadas de vistas" do Rio de Janeiro por Antônio Segreto, em 1898, como *nascimento* do cinema brasileiro. Bernardet, sobre essa historiografia e a criação desse *mito fundante* do nosso cinema, coloca:

> A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional:é uma profissão de fé

[4] BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*: metodologia e pedagogia. 3ªedição. São Paulo: Annablume, 2004, (Coleção E-2), p. 28.

> ideológica. Com tal opção, os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público. Pode se ver aqui uma reação contra o mercado: à ocupação do mercado, respondemos falando das coisas nossas. E não é difícil perceber que esta data está investida pela visão corporativa que os cineastas brasileiros têm de si mesmos, e por uma filosofia que entende o cinema como sendo essencialmente a realização de filmes[5].

A historiografia do cinema paraibano privilegiou um cineasta e seus filmes como fundantes do cinema local: Walfredo Rodrigues. A idéia de *nascimento* do cinema *da* Paraíba é associado como "primeiro ciclo", e este associado a um único cineasta que, inclusive, é apontado como *pai* do cinema paraibano e sua imagem associada ao *pioneirismo*.

Mas nenhum filme carrega um peso *mítico* nessa historiografia quanto o filme **Aruanda**, de Linduarte Noronha. Este filme é referenciado em uma extensa produção crítica, acadêmica e fílmica. Quando de seu lançamento, **Aruanda** causou grande impacto no cenário nacional, tanto por sua temática, quanto pelas escolhas estéticas frente à uma limitação de recursos. **Aruanda** não só iniciou o ciclo de produção de documentários na década de 1960 na Paraíba, mas foi, e ainda é, definido por muitos cineastas, como Glauber Rocha, como filme que lançou as bases para o Cinema Novo. **Aruanda** foi tido, e hoje, em meio às comemorações de cinquenta anos de sua produção ainda é, defendido como um *marco* no cinema local e nacional.

Os discursos históricos que buscam origens e fundam marcos cinematográficos são geradores de *tradições* e são frutos do quadro ideológico que domina suas elaborações[6]. A tradição em torno de **Aruanda** marca o cinema paraibano e é com ela que a produção superoitista manteve forte diálogo, nem sempre de forma tranquila. E na escrita da história do cinema paraibano o lugar "dado" ao super 8 é sempre nessa longa duração e num diálogo intenso com a "geração Aruanda". Questões como "retomada da produção do cinema na Paraíba com o super 8" ou "seria um retrocesso para o cinema local, visto que na Paraíba já se produzia um cinema profissional", são colocadas em obras que discutem a produção superoitista no viés dessa longa duração.

Para Alex Santos, na "luta pela reativação do cinema paraibano" se assistiu uma "euforia do Super 8"[7]. Para Bertrand Lira, "é óbvio que deixar de trabalhar em bitolas

---

[5] BERNARDET, op. cit., pp. 26-27.
[6] BERNARDET, op. cit., p. 28.
[7] SANTOS, Alex. *Cinema e Revisionismo*. João Pessoa: SEC/PB, 1982.

profissionais, com recursos técnicos maiores e passar a utilizar uma técnica amadora, é dar um passo para trás. Este cinema reflete o seu tempo, não significando que em nível de linguagem ou estética houve um retrocesso. Ou que os temas e discussões não têm a mesma importância do que foi discutido na época do Cinema Novo"[8].

A perspectiva de uma história do cinema em *ciclos* leva ao entendimento de processos de *produção* intercalados por *interrupções*, ou *estagnação*, como se encontra na historiografia paraibana. Neste sentido, a produção do super 8 que se deu a partir de 1979 aparece como um *boom* que trouxe de volta a "chama do cinema" à Paraíba.

Compreender esse cinema demarca uma escolha que se coloca de encontro à historiografia clássica do cinema brasileiro que omitiu, e omite, produções locais que tem seus ritmos próprios. Sobre essa exclusão, Bernardet coloca:

> Pela inadequação desta periodização, quer aos ritmos diferenciados dos vários pontos de produção espalhados pelo território, quer a um gênero, quer a uma forma de produção (as "grandes" companhias), levanta-se a questão de saber se é possível uma periodização geral para o cinema brasileiro, tomado como uma totalidade, que dê conta de todos os elementos que ela integra[9].

A partir de 1973 a Paraíba assistiu algumas produções esparsas em super 8, porém esse suporte não fazia a captação do som simultânea com a imagem, como se deu anos mais tarde com a câmera mais aperfeiçoada, como também essa produção não entrou em circuito e a geração posterior praticamente não teve contato com esses filmes[10].

O super 8 chegou ao Brasil no início da década de 1970, despertando o interesse de artistas plásticos e cineastas e a euforia de adquirir equipamentos a preços acessíveis e, assim, a possibilidade de fazer cinema. Os primeiros entusiastas do super 8 no Brasil se reuniram em torno do *GRIFE* (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais), criado em 1972, em São Paulo[11]. O GRIFE se tornou uma das principais referências em torno do super 8, por reunir vários artistas e cineastas que realizaram trabalhos nessa bitola. Além da realização

---

[8] LIRA, Bertrand. A Produção Cinematográfica superoitista em João Pessoa e a influência no contexto social/econômico/político e cultural em sua temática. *Cadernos de texto*, nº08, João Pessoa, CCHLA/UFPB, 1986. pp.5-12.
[9] BERNARDET, op. cit., p. 59.
[10] LIRA, op. cit.
[11] AUTRAN, Artur In RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (org.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Editora SENAC, 2000. Super 8 (verbete), p. 528.

de películas, o grupo também promovia cursos para interessados a se lançarem na experiência cinematográfica.

A circulação e visibilidade desses trabalhos se deram por meio de pequenos festivais realizados em várias partes do país a partir do início dos anos 1970, além de exposições de vídeo-arte em museus e galerias. Porém, nunca se estabeleceu um circuito comercial para o super 8, apesar das tentativas de muitos cineastas. Outros, no entanto, viram no super 8 uma espécie de guerrilha cultural frente ao cinema comercial. A experimentação e o uso da "precariedade" do suporte a favor da estética ou concepção do trabalho deram a tônica de grande parte da produção superoitista Brasil afora, alimentando os ares da contracultura do período.

Ao passo que o sentimento de democratização e possibilidade de fazer cinema gerado pelos preços acessíveis ia e intensificando, em vários estados iam despontando "surtos regionais" de produção e festivais onde esses filmes eram divulgados, como na Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Sul e Piauí.

Uma constante na trajetória do super 8 no Brasil foram os embates gerados pela busca de aceitação e reconhecimento desse fazer como cinema, por meio de táticas dos cineastas em delimitar um campo no universo cinematográfico, a partir de então marcado pela disputa entre aqueles que faziam o "cinema profissional". Nesse ínterim, superoitistas fundaram associações, cineclubes e cooperativas, grupos que visavam a discussão e produção nessa bitola, bem como a sua defesa. Os festivais, ao divulgar e fazer circular essa produção, ajudavam nos contatos entre os cineastas e a formação desses grupos. Na busca de reconhecimento, ou de apenas fazerem circular suas produções, esses cineastas enfrentaram a rejeição de outros cineastas, principalmente dos que trabalhavam com equipamentos profissionais, como o 16 e p 35mm, ou dos defensores do cinema profissional[12]. Para alguns cineastas, até mesmo do próprio ciclo superoitista, essa produção é vista como um retrocesso para o cinema paraibano, haja vista que a Paraíba tinha uma tradição com produções em 35 e 16 mm.

No final da década de 1970 o super 8 passou a enfrentar dificuldades, como a perca de espaços em festivais de cinema, como no Festival de Cinema da Bahia, que era um dos principais momentos para a apresentação dos filmes em super 8.

1
2 LIRA, op.cit., p.7.

Quando o super 8 e superoitistas enfrentavam no Brasil restrições para importação, altas nos preços, quando os equipamentos e suplementos necessários para a realização dos filmes começavam a desaparecer das prateleiras, quando a Kodak anunciara o fim da produção da bitola, quando o super 8 parecia dá seu lugar para o vídeo, na Paraíba começa um surto de produção tendo o super 8 como protagonista.

1979 é demarcado e marcante para cinema local. **Gadanho** foi o primeiro filme de muitos, mas outros eventos cinematográficos andaram lado a lado com essa produção. Naquele ano um importante festival de cinema se realizou na cidade João Pessoa. A *VIII Jornada Brasileira de Curta-Metragem* levou para a cidade importantes produções e nomes do cinema nacional e mundial, inclusive da produção superoitista. Além de proporcionar o contato dos realizadores e estudantes da cidade com um grande número de obras e motivar as realizações de festivais locais nos anos seguintes, o momento foi aproveitado para debates em torno da criação do Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB (NUDOC) e firmar um convênio com a Associação Varan, importante núcleo francês do cinema documentário.

O NUDOC foi criado sob o reitorado de Lynaldo Cavalcanti, num momento de grande expansão da UFPB, inclusive com a criação de vários núcleos. Bastos[13] aponta que a concepção de educação que norteou o reitorado de Lynaldo Cavalcanti se caracterizou pela preocupação social com os assuntos do estado da Paraíba e da região nordeste. A fundação do NUDOC se inseriu nessa concepção, isso se reflete nas suas primeiras realizações e com mais força no conjunto dos filmes super 8 produzidos pelo núcleo. No início de sua atuação o NUDOC fez convênios com diversos órgãos, como a SUDENE e Associação Varan, por meio do diretor Jean Rouch, o que propiciou a realização cursos de cinema direto na UFPB e possibilitou a ida de estagiários para a França. Esse convênio com a Associação Varan impulsionou a produção de super 8 na Paraíba, com formação de quadros e aquisição de equipamentos. A produção via NUDOC foi a de maior número no período estudado.

Gadanho antecede esse burburinho, mas dialoga com esse contexto, ou melhor, é fruto desse contexto. Foi a primeira experiência de produção cinematográfica dos cineastas João de Lima e Pedro Nunes, inclusive o primeiro contato com o equipamento super 8. Segundo João de Lima, o filme surgiu a partir de uma reportagem sobre o lixão, e eles não

---

[13] BASTOS, Adeilma Carneiro. *Paisagens Cinematográficas*: História, Cultura e Teoria do Cinema e da História. Dissertação em História. Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

tinham nenhuma referência de produção fílmica na temática, sabem hoje que houve algumas experiências de cineastas do super 8 versando sobre o tema em outros estados.

Gadanho, que ao lançar um olhar sobre catadores de lixo nos deixa problemáticas que nos permite analisar as formas do cinema olhar o outro, ou falar do/pelo outro[14]. Encontramos nesse primeiro filme do ciclo do cinema super 8 paraibano indícios que nos levam as associações feitas ao cinema novo, principalmente aos documentários da década de 1960. **Gadanho**, ao trazer imagens da *pobreza* e do *povo* nos lança questionamentos sobre uma temática que tem data de surgimento nas telas do cinema brasileiro, que segundo Ramos (2004), se dá com **Arraial do Cabo**, 1959, de Paulo Cesar Saraceni, mas definitivamente com **Aruanda**, 1960, de Linduarte Noronha.

Em 1979 estava em curso a reconfiguração do quadro político do Brasil, antes marcado pela forte censura e repressão, e muitos artistas se agitaram em torno de suas produções artísticas. Cineastas, estudantes e professores, munidos do super 8, passaram a expressar suas visões sobre a sociedade, muitas dessas narrativas vinham marcadas por um forte teor crítico. **Gadanho** data desse período, este é o primeiro filme super 8 de uma extensa produção que irá até o ano de 1986. Este documentário traz uma crítica à desigualdade social no país a partir de um tema central: as condições sub-humanas do lixão do Roger, antigo depósito de detritos da cidade de João Pessoa. Em momentos ironiza com o discurso do governo militar do período e em outros traz *vozes over* de catadores e de uma socióloga fazendo uma análise macro da situação desses trabalhadores do lixo. Após *Gadanho* mais de 50 filmes em super 8 foram produzidos na Paraíba, tendo como centro de produção a Universidade Federal da Paraíba.

Descrevendo a produção do filme **Gadanho**, João de Lima relata que a idéia nasceu a partir da leitura de uma reportagem sobre o lixão e a partir daí constataram que ali havia um problema que devia ser denunciado. O filme nasce no anseio de se denunciar um problema que não era exposto na sociedade. Foi a primeira experiência de produção cinematográfica dos cineastas João de Lima e Pedro Nunes, inclusive o primeiro contato com o equipamento super 8. Afirma ainda que não tinham assistido nenhum outro filme na temática, mas reconhece que o tema era recorrente entre os superoitistas.

---

[14] BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Gadanho escarafuncha um tema que não deseja ser lembrado pela sociedade, o lixo. Olhar o invisível é central na concepção de um cinema engajado. Assim como a análise e crítica sociológica. Esse tema é caro a produção brasileira, que tem como grandes expoentes da temática filmes como **Ilha das Flores** (Jorge Furtado, 1989), **Boca do Lixo** (Eduardo Coutinho, 1992) e **Estamira** (Marcos Prado, 2005). Filmes de grande importância para o cinema, porém é preciso considerar as experiências anteriores, como **Gadanho**. Este filme rodou algumas mostras cinematográficas, mas, segundo seus realizadores, vários DCE's e movimentos sociais fizeram uso do documentário, o que nos faz refletir sobre sua difusão e debate.

O documentário tem como tema central a "realidade" do lixão do Roger, antigo depósito de detritos da cidade. O primeiro quadro já situa ideologicamente o filme, dedicando-o àqueles que sofrem com a desigualdade:

> "Oferecemos este trabalho aos catadores de lixo do Varadouro, Município de João Pessoa, vítimas da MISÉRIA, SUBNUTRIÇÃO, DESEMPREGO, reflexo da atual Estrutura Social montada num sistema de Opressão e Repressão renegando a condição mínima ao ser humano"

A sequência de fotos, que segue esse primeiro quadro, ao mostrar imagens chocantes do lixão, busca corroborar com essa perspectiva do texto dedicatório. Logo após, uma placa da linha de trem próxima a comunidade chama a atenção para as imagens que se seguirão: *pare, olhe, escute*. As seqüências que se seguem criam uma sensação de que adentramos no lixão. Começa com um plano feito do ponto de vista de quem está no centro da cidade e olha o lixão, quase não identificável ao longe. Do grande plano, seguem-se planos que vão mostrando o espaço do lixão por meio de panorâmicas até, praticamente, revirar o lixo. Imagens vão mostrando fumaça, o espaço ao longe, seguindo caminhões, alguns transeuntes, o trem, porcos, moradores, barracos, crianças, urubus, caminhões despejando o lixo e câmera praticamente entrando no caminhão com os catadores no momento que ele despeja o lixo.

Essa construção sequencial lógica não é gratuita. Pode-se pensar na intenção de partir da identificação do espectador com a imagem ao longe, não chocante. A idéia que ele tem do lixo abordado no filme, até então tem por meio do texto que dedica a obra aos catadores e pela seqüência de fotografias chocantes que são trabalhadas para não identificar toda a cena abordada. Das primeiras cenas ao longe, o espectador vai descobrindo a comunidade próxima ao lixão até descobrir um espaço que está distante da realidade que se constrói da cidade desejada, mesmo que esse lixão esteja ao lado do centro histórico.

Situar o espectador por meio da demarcação do espaço e seus sujeitos é intencional na narrativa cinematográfica, como coloca Aumont, "a narrativa informa o espaço", e o espaço é marcado pela narrativa, e se dá:

> no uso da profundidade fotográfica, no jogo dos enquadramentos, portanto dos: ângulos e das distâncias, e é claro, no próprio corpo, nos gestos, nos olhares figurantes. Por um lado, portanto, a narrativa informa o espaço da representação, por outro, a narrativa, toda narrativa, faz vibrar em seu destinatário um certo sentido do espaço[15].

Ao informar o espaço, o filme constrói uma visão sobre o mesmo, porém a interpretação do mesmo não se encerra no próprio filme, como veremos adiante, a interpretação é diversa, como na leitura que o catador faz do documentário. Esse espaço é construído dentro de um discurso que corrobora a idéia central do documentário, no qual aquele povo vive em condições subumanas.







[15] AUMONT, Jacques. *O Olho interminável* [cinema e pintura]. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Coleção cinema, teatro e modernidade), p. 141.





(frames das primeiras sequências de **Gadanho**)

Em Gadanho, ainda percebemos novamente a oposição dos olhares: no início se opõe o olhar da cidade ao lixão ao longe, em outros momentos a cidade é avistada ao longe, um olhar de dentro do lixão. Em ambos os filmes percebe-se uma representação do espaço em oposição a cidade na qual eles estão inseridos, um olhar de estranhamento que percorre a periferia.



(Frame de Gadanho, em plano ao fundo igreja do centro de João Pessoa)

Nesse filme a trilha sonora tem papel fundamental. Em **Gadanho** a trilha se alterna com as *vozes over*. Nos primeiros segundos o documentário traz sons quase não identificáveis até o momento que o espectador pode vir a identificá-los como sons oriundos do lixão, do revirar de metais, ossos e papéis pelo trabalho de homens e animais e sons dos caminhões e despejo do lixo. Procedimento adotado anos depois por Eduardo Coutinho em **Boca de Lixo**. Em outras seqüências a trilha é uma composição de Tomaso Albinoni, *Adagio*. Essa composição clássica insere-se lançando o lírico sobre o trágico, o que aumenta a dramaticidade das cenas que são apresentadas quase que como "postais".

Uma cena em particular elejo como emblemática no filme **Gadanho**. Uma cena em que uma senhora sentada parece encobrir o rosto até que ela olha para a câmera (ou para nós?) e percebendo que continua a ser filmada volta a encobrir o rosto. Essa cena nos propõe uma boa reflexão sobre a linguagem do documentário ao revelar a presença do cineasta como elemento exterior aquela realidade. Como também a dimensão ética dos filmes. Não falo na questão desse fato parecer que os cineastas "roubam" a imagem da senhora, mas redimensiona a discussão para outros termos e para outros casos. Caso soubéssemos que esse lixão já foi tema de diversos filmes e reportagens e que essa senhora tem acesso a TV (partindo do pressuposto que esse é o veículo de comunicação a que esses catadores teriam acesso mais fácil), refletiríamos que essa senhora conhece os mecanismos do audiovisual e das construções de imagens do outro que essa linguagem faz, da apropriação que esses elementos exteriores àquela realidade fazem daqueles catadores. Jean-Louis Comolli coloca que hoje todos já temos experiências visuais com filmagens, ele defende que a preocupação com a imagem é uma preocupação moderna:

> Não há mais como encontrar muita gente que desconheça o conceito de "filmagem", e menos ainda que esteja fora da representação, afastado das imagens (...), das fotografias, da imprensa, dos filmes, da televisão... Não, não há mais. Há, nos dias de hoje, um saber e um imaginário sobre captação de imagens que são muito compartilhados. Aquele que filmamos tem uma idéia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmado[16].

Essa discussão foi mote para o filme **Boca do Lixo** (1992), de Eduardo Coutinho, mais de dez anos depois de **Gadanho**, quando os catadores do lixão no qual Coutinho vai filmar se recusam a "colaborar" com as filmagens, afirmando, e questionando, que já estão cansados das reportagens veiculadas sobre eles. Esses personagens desafiam o diretor, questiona o ato da filmagem e das construções que o cineastas, ou o repórter, esteja fazendo deles.

> Todo mundo tem medo disso, certo, mas esse medo é daqueles que se deixam dominar – e é isto que chamo de capacidade daqueles que são filmados de colocar em cena, de produzir a mise-en-scène de si mesmos: dominar esse medo, brincar com ele – medo que nos distancia definitivamente da original "primeira vez"; que, no entanto nos reconduz, todas as vezes que se seguem, a algo daquela inocência primeira, daquela magia inicial[17].

---

[16] COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder* – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, pp. 52-53.

[17] COMOLLI, op. cit., p. 53.

Aqueles que são filmados participam da construção de uma representação, que pode ou não está em conformidade da visão do realizador do filme. Em **Gadanho** vemos os sujeitos da narrativa exibindo-se para a câmera, e a câmera os acompanha.



(Frames de **Gadanho**)

Outra cena emblemática: um pedaço de papel com o nome "Brasil" no lixo. Que leituras podemos fazer? Diversas: a crítica a situação do país, que é central no documentário; o Brasil como um lixo; o lixo tomando conta do Brasil. São diversas interpretações, nenhum elemento em cena deve ser concebido como gratuito.

O corte na execução da música de Albinoni inicia um novo momento na narrativa. A música dá lugar a uma transmissão radiofônica de um discurso político, do presidente da república do regime civil militar, o qual não é identificado no documentário. No discurso são ressaltados os planos do governo e o momento de um possível desenvolvimento do país. Percebemos um deslocamento do discurso, as imagens procuram contradizer a fala do presidente. É interessante notar a crítica direta ao regime militar e mais adiante essa crítica se acentuará na análise da socióloga Terezinha Ribeiro. A crítica ao regime civil militar era um problema da época do filme, a redemocratização tornou latente as manifestações que buscaram denunciar os desmandos do regime.

No documentário não sabemos os nomes dos depoentes, mas conseguimos territorializá-los em seus lugares sociais. Seja pelo conteúdo de seus depoimentos, seja pela linguagem apresentada.

Segundo a socióloga, "*esse é um problema que choca nossa consciência e fere nossa sensibilidade*". Sua fala é marcada pelo rigor analítico. Ela defende que para entender aquele problema é preciso recuar até 1964, ao momento do golpe de estado e os anos do regime como um período de repressão aos momentos sociais e no qual o desemprego aumentou. Em sua fala, ela aponta uma maneira possível para resolver esse problema: "*bem, enquanto socióloga, acho que a única saída quem aponta é a própria classe trabalhadora. E já ela aponta o caminho, colocando-se de pé, reivindicando os seus direitos*". Sua análise é acompanhada por imagens do lixo e dos catadores, e em um dos momentos mais uma vez a presença externa dos cineastas àquele ambiente é revelada: crianças brincam e fazem pose para a câmera. Seria uma ironia?! Seria um momento de mostrar a ternura dos sujeitos que deveriam ser o futuro da nação?! Seria uma forma dos realizadores mostrarem que este outro que ele mostra apesar das condições precárias sorriem, se divertem, e que percebamos que esses momentos surgem a partir da inocência de quem não teria o senso crítico da situação?! Mais uma vez a relação da *mise-en-scène* que os sujeitos filmados fazem de si mesmos e da representação construída pelos cineastas se colocam.

Os depoentes em **Gadanho** não aparecem, as imagens são de pessoas sem nomes e sem fala. Elas apenas catam lixo e algumas se manifestam para a câmera. As falas são de pessoas sem nome e sem face conhecida. Seu rosto está ali entre aqueles catadores. Duas catadoras depõem. Uma mulher fala como foi parar ali: veio do interior e só encontrou aquele lugar para morar. No dia em que dá o depoimento havia improvisado um lugar para ficar, pois não pôde pagar o aluguel do barraco e teve que sair. Ela tem o lixo como o meio de vida e a outra depoente trabalha para "quebrar o galho" ajudando o marido que trabalha fora.

As vozes das catadoras falam de suas vivências, de quem sobrevive dali, não só conhecem, mas sobrevivem do lixo. Não trazem em seu discurso a crítica elaborada e nem apontam governo ou sociedade capitalista como causadoras dessas mazelas. A dedicatória, a análise da socióloga e a denúncia de um depoente, mostram falas politizadas, que constroem um discurso e conhecimento acerca do tema diferente daqueles catadores, o que nos leva a refletir sobre a dimensão panfletária e de denúncia a que essa obra serviu.

As visões podem se chocar. A questão da recepção diz respeito a dimensão subjetiva do espectador, que pode ser inclusive o próprio catador. Um episódio interesse sobre essa questão foi a exibição desse documentário no Parque do Roger, onde ficava o lixão, em dezembro de 2006 para a gravação do documentário **Renovatório**[18], de Chico Sales. Na exibição estavam presentes, inclusive, antigos catadores e um deles se reconhece nas cenas e a amigos. Seu discurso difere do discurso do filme, podemos entender a partir de questões econômicas, mas não se limitar a isso. Ao ver as imagens ele fala da falta que o lixo faz. O lixo não era tudo, mas era muito.

A partir de filmes como **Gadanho** e episódios como este da gravação do documentário **Renovatório** é possível refletir sobre o encontro de sujeitos de diferentes realidades, e como essas realidades são primordiais para a leitura de determinado tema ou na construção de representações e suas apropriações. A visão do outro, cineasta vendo e construindo discursos sobre os catadores e vice-versa é uma dimensão subjetiva a ser ressaltada para o entendimento do filme.

Ruben Caixeta e César Guimarães ressaltam que a peculiaridade do documentário:

> não está na forma ou estrutura narrativa (...), mas sim no lugar (no espaço e no tempo) que ele reserva às falas, aos gestos e aos corpos do outro (enfim, às mise-en-scène do sujeito filmado), à mise-en-scène do cineasta e, enfim, ao embate entre quem filma e quem é filmado”[19].

O filme fala muito sobre aquela realidade que ainda hoje persiste nas cidades. E que em muitas parecem algo inexistente, ou propositalmente “esquecida”. Ou que quando aparece na grande mídia é mostrada de forma estereotipada e que fere a imagem de sujeitos que tiram dali seu sustento, mas que também vivem ali, mas não só ali, e que vivem de forma plural. Mas o filme também diz muito sobre os “sujeitos intelectualizados” que sentiam uma necessidade latente de mostrar o que concebiam como essa triste realidade brasileira, tradição que remete, como já apontado, ao final da década de 1950 e início da década de 1960, portadores de um discurso politizado e uma super 8 na mão se puseram a mostrar/construir o outro. As críticas tecidas se aproximam dos documentários engajados que buscam perceber e denunciar as mazelas sociais e, numa luta de classes, tirar da invisibilidade os extratos e

---

[18] **Renovatório**, Chiquinho Sales, Paraíba/Brasil, 30 min., 2007.

[19] CAIXETA, Ruben; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente – Introdução. In: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder* – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 48.

grupos sociais explorados. Mostrar os problemas da região Nordeste também será a máxima que guiaria o Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC-UFPB), importante pólo de produção cinematográfica da Paraíba, principalmente com a bitola super 8, criado no ano de 1979 e que produziu filmes a partir de 1981. Porém, esses filmes não caem na ingenuidade que crê *dar voz ao outro*, apesar de se aproximar dos modelos sociológicos clássicos, no caso de **Gadanho**, ao se utilizar a *voz over* para os depoentes e para a análise da socióloga e das imagens panorâmicas observativas.

Gadanho faz parte de uma produção que em muito dialogou com as produções das décadas anteriores. E, até mesmo, em muitos momentos foi confundida com a produção cinemanovista. Certa idéia de cinema engajado ainda era muito forte em meio a produção superoitista paraibana, e também muito questionado. Principalmente na abordagem aos temas. Não bastou mostrar ou dar voz ao outro, o outro também foi incorporada na produção e pós-produção de muitos filmes do super 8 paraibano, desde a filmagem, passando pela edição, até as exibições nas comunidades e em associações. Para uma vertente do cinema super 8 paraibano o Outro foi central como tema, eram quilombolas, sem-terra, favelados, para outra vertente, o Outro era eles mesmos que faziam os filmes, cineastas que abordaram a temática da sexualidade como militância para a causa da qual faziam parte.

Gadanho, mesmo com elementos do documentário clássico, lança mão de elementos novos ao cinema paraibano, já utilizado em outros estados: a ironia, a exposição da presença da equipe de filmagem no espaço filmado, a dialética entre *mise-en-scène* dos realizadores e daqueles aos quais eles filmam. Estavam em curso, com **Gadanho**, mas logo depois também com dezenas de outros filmes, novas experiências no cinema paraibano.

Anos demarcam episódios no curso da História. Há anos que marcam a memória coletiva e com o passar dos anos são evocados como momentos cruciais instauradores de uma tradição ou ciclo. É assim que o ano de 1979 aparece na cinematografia paraibana. Não tanto evocado quanto o ano de 1960, quando foi lançado o documentário **Aruanda**, de Linduarte Noronha, concebido como marco do Cinema Novo brasileiro, mas é trazido a tona e ocupa lugar de destaque na memória do cinema paraibano principalmente pelos atores sociais que a partir daquele ano foram protagonistas do cenário artístico do estado da Paraíba, os superoitistas.

Quase no final a câmera se volta para a cidade. O lixão olha a cidade como algo distante.